LA PEINTURE A L'HUILE

Techniques et recommandations pratiques

Le matériel

Tubes de peinture

La peinture à l'huile est constituée de pigments broyés, liés en général avec de l'huile de lin. Mais on utilise d'autres huiles : plus fines – huile d'œillette – ou plus grasses – huile de noix. La peinture à l'huile est un procédé gras.

Il faut au minimum 12 couleurs :
1 - blanc de titane ou de zinc
2 - jaune citron
3 - jaune de Naples
4 - ocre jaune
5 - terre de Sienne naturelle
6 - rouge vermillon ou rouge de Cadmium
7 - carmin ou laque garance
8 - terre d'ombre ou brun Van Dyck
9 - vert permanent
10 - bleu de cobalt
11 - bleu outremer clair
12 - noir d'ivoire

Attention ! La fabrication des couleurs, la quantité de pigments colorants et les noms des couleurs changent d'une marque à l'autre. Ne vous inquiétez donc pas si tout ne correspond pas exactement.

Brosses

Il faut au moins 2 brosses plates d'1 cm de large.

Préférez la **soie de porc naturelle** au synthétique.

Couteaux à peindre

Petite spatule en fer fixée au bout d'un manche, servant à peindre ou à mélanger les couleurs. Prenez-en un légèrement coudé.

Munissez-vous de chiffons pour essuyer le matériel !

Supports

Le plus répandu est la toile préparée montée sur châssis. Il y a aussi des cartons toilés et des papiers pour peinture à l'huile. Il faut absolument que le support soit préparé – enduit d'acrylique – pour empêcher la migration naturelle de l'huile vers le sec. Ce phénomène s'appelle **l'embu*** : il est causé par une mauvaise préparation du fond qui absorbe la peinture, si la préparation est trop maigre.

L'embu est une faute technique : la peinture forme une croûte qui casse ou s'écaille, ce qui explique le nom de **« croûte »** donné à un mauvais tableau.

Formats

Pour désigner le rapport hauteur/largeur, les formats sont classés de 1 à 120 avec des lettres signifiant : **P** pour paysage, **M** pour marine, **F** pour figure. Commencez avec des formats 5 ou 6.

	Figure	Paysage	Marine
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	**35 x 27**	**35 x 24**	**35 x 22**
6	**41 x 33**	**41 x 27**	**41 x 24**
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 46	61 x 38	61 x 50

Table des formats de toiles (en cm)

Palettes

La palette sert à mélanger les couleurs au pinceau ou au couteau. On la pose sur une table ou on la tient à la main, le pouce dirigé vers l'extérieur.

- Si vous travaillez en atelier collectif, utilisez une palette en bois : nettoyez-la avec de l'essuie-tout à la fin de chaque séance, surtout si elles sont espacées d'une semaine.
- Si vous travaillez chez vous, les palettes jetables en papier sont plus pratiques.

Le véhicule : les médiums à peindre

Pour découvrir l'ampleur des possibilités offertes par la peinture à l'huile, il faut utiliser des médiums. Grâce à eux, votre peinture sera raffinée.

Composition de la peinture à l'huile
= 1 pigment (poudre colorante)
+ 1 charge (donne corps au pigment)
+ 1 liant (huile de lin).



Pour l'assouplir, il faut la diluer avec un élastifiant, comme l'essence de térébenthine qui n'abîme pas la peinture et la rend brillante, ou avec un diluant, comme l'essence

de pétrole qui fragilise la couche de peinture et la rend mate. Utilisez de l'essence de térébenthine bi-rectifiée.

Pour contrôler la viscosité de la pâte, on introduit dans l'essence de térébenthine des résines naturelles – à base de cire d'abeille ou de résine de pin – ou synthétiques, **les médiums,** afin de réaliser glacis, transparences, fondus, lissés, empâtements, etc. Liquides ou en pâte, les médiums agissent sur la réfraction de la lumière et la thixotropie – qualité de la matière qui rend visibles les différentes sortes de touches. Ils permettent de faire varier : la qualité de la couleur, la densité de la matière, la texture du toucher. **Procurez-vous du médium liquide à peindre que vous mélangerez à l'essence de térébenthine.**

Chevalets

La peinture se pratique d'ordinaire à la verticale avec un chevalet soutenant le support sur lequel on peint. Il en existe différentes sortes :

- les chevalets de campagne pliables : permettent de travailler partout, légers et moins chers.
- les chevalets d'atelier à 3 pieds : plus volumineux et plus chers.

La canne appuie-main

La main doit toujours rester bien au-dessus de la toile pour ne pas être salie, ni salir ou gâcher votre travail. On peut aussi manquer de sûreté et vouloir la poser : utilisez alors une canne appuie-main. C'est un bâton au bout duquel on fixe une boule de chiffon : elle est appuyée sur le chevalet du côté de la boule de chiffon. Elle doit être maintenue par la main qui ne peint pas. La main qui peint prend donc appui sur la canne à quelques centimètres de la toile, sans la toucher.

Pour peindre vous avez besoin de :

- support préparé : papier, carton, toile au format 5 ou 6
- tubes de couleurs
- brosses
- chiffons
- essence de térébenthine
- white-spirit
- médium à peindre
- 2 pots hermétiques
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises
- boîte à outils pour tout ranger

Conseils :

- *Mettez une blouse ou un tablier pour ne pas vous tacher.*
- *A la fin de la séance : nettoyez et rangez soigneusement votre matériel. Fermez les pots de médium et de white-spirit bien hermétiquement et conservez-les impérativement hors de portée des enfants.*



Médiums,

Comment ?

Pour peindre, il faut 2 pots : un pour peindre et l'autre pour nettoyer les pinceaux. Il faut systématiquement y placer :

Pot 1 • pot à peindre, écrire dessus médium : mélangez-y 1/3 de médium à peindre pour 2/3 d'essence de térébenthine. Régulièrement et en cours de travail, trempez le pinceau dans le médium afin de malaxer la couleur sur la palette et de la diluer à votre convenance.



Ce mélange doit rester propre pendant tout le temps du travail !

Pot 2 • pot de nettoyage :
white-spirit pour laver les pinceaux en fin de travail.

Attention ! ne vidangez jamais vos pots dans les canalisations – évier, wc – sous peine de les boucher !

Pourquoi ?

Pour changer la texture de la peinture, la réfraction de la couleur et de la lumière et diversifier les effets, on peut faire varier :

- **les huiles,** en utilisant des huiles maigres (jaune d'œuf, huile d'œillette, lin, soja) ou grasses (huile de noix).
- **les médiums,** opaques ou translucides.

Le médium, véhicule*, est le moyen qui permet de **régler la viscosité** et **l'adiposité** de la peinture.



Quoi ?

Les médiums du commerce, déjà préparés, sont :

- **médium à peindre liquide**
- **térébenthine de Venise**
- **médium vénitien**
- **médium flamand**
- **médium d'empâtement**

▶ **Médium à peindre incolore : les Standolies**
Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère le temps de séchage.

Dans cette méthode, il est **systématiquement utilisé, mais coupé :** 1/3 de médium liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

mode d'emploi

▶ **Térébenthine de Venise, de Bordeaux, du Jura, de Strasbourg et Baume du Canada**
Utilisation : placer une goutte de sève sur la palette et mélanger à la couleur au moment de peindre.
Effets : permet un étalement plus fluide et plus facile de la couleur.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

Attention ! Ne pas confondre la térébenthine et l'essence de térébenthine.

▶ **Médium flamand sans plomb (en pâte)**
Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise et permet les superpositions, les glacis.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium vénitien sans plomb (en pâte)**
Effets : augmente la matité, accélère la prise, permet des glacis. Retient la touche.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium siccatif (en pâte)**
Effets : accélère la prise, retient la touche, fragilise **le feuil*** à cause du siccatif.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium d'empâtement**
Effets : augmente la matité et l'opacité, accélère la prise, retient la touche.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium Cristal (en pâte)**
Effets : augmente la transparence, retient la touche.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium Laque (en pâte)**
Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium à l'œuf Xavier de Langlais (liquide)**
Effets : augmente la matité et la brillance, accélère la prise, rend le feuil plus fin sans empâtement à cause de l'huile d'œillette, moins grasse que l'huile de lin.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium siccatif flamand (liquide)**
Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.



▶ **Medium à base d'Ambre (liquide)**
Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.
Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

▶ **Médium siccatif de Harelem Duroziez (liquide)**
Utilisation : s'utilise avec de la peinture fine.
Effet : ne rehausse pas le ton, implique une peinture fine, légère, sans superposition ni empâtement excessif.
Emploi : se dilue avec l'essence de pétrole.

▶ **Vernis à peindre J.G Vibert (liquide)**
Effet : augmente la matité (présence d'essence de pétrole), la transparence et permet le travail dans le frais.
Emploi : se dilue avec l'essence de pétrole.

▶ **Médium Turner (liquide)**
Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.
Emploi : se dilue avec l'essence de pétrole.

Comment fabriquer soi-même ses médiums ?

1 • Dans un pot hermétique mettre 1/3 d'huile de lin pour 2/3 d'essence de térébenthine, puis mettre 20 gouttes de vernis à tableaux surfin, et au moment de peindre quelques gouttes de siccatif de Courtrai.



3 • Dans une bouteille, dissoudre 150 g de gomme dammar dans 1 litre d'essence de térébenthine en laissant reposer pendant 2 jours, mélanger ensuite à 1/3 d'huile de lin.

1 - La peinture à l'huile est :
- composée de pigments broyés et généralement **d'huile de lin** qui est un **liant,**
- élastifiée par **l'essence de térébenthine** qui est un **diluant,**
- dissoute par le **white-spirit** qui est un **solvant.**

2 - La nature de la peinture à l'huile est d'être **grasse, visqueuse** et **brillante.**

3 - La viscosité de la pâte est réglée par l'utilisation de **médiums à peindre.**

PREPARATION DU SUPPORT

L'encollage

- Rôle

L'encollage joue un rôle de protection. Il évite la rupture du support formé de cellulose (bois, papier, toile) due à la "brûlure" occasionnée par l'acide contenu dans les huiles à peindre. Cette colle isole aussi le support des agressions atmosphériques et des micro-organismes, tels que bactéries et champignons, qui entrainent en certains cas la décomposition de l'huile.
L'encollage joue enfin comme régulateur physique et mécanique: il atténue les réactions de retrait et de dilatation des fibres textiles et en aplanit la surface par obstruction des pores.

- Recettes

Encollage à la gélatine:
- colle de peau en plaques ou en poudre: 5 à 7 g
- eau: 100 g

Après l'avoir concassée, laisser gonler la colle 24 heures dans l'eau froide puis faire chauffer au bain-marie: insistons sur le fait que le bain-marie doit rester chaud durant toute l'opération.
Le mélange bien homogène (la colle doit être complètement liquéfiée), prendre une queue de morue pour étendre la colle à chaud sur le support préalablement humidifié de manière à en faciliter le passage.
La colle doit être appliquée en couches légères et homogènes jusqu'à imprégnation totale des fibres.
L'encollage se fera uniment dans un même sens et non par croisement des couches de crainte de faire mousser la colle et ainsi de grêler la surface de trous capillaires non résorbables. Pour ce faire, charger largement la brosse et l'étaler régulièrement dans un mouvement continu.
Lors du refroidissement, la colle se gélifie et peut être conservée quelques jours dans un endroit frais. Deux ou trois gouttes de formol en prolongent éventuellement la durée.
Cette colle est adaptée à tous les supports: bois, toile, papier.

Encollage au Caparol (liant vinylique):
- Caparol: 100g
- eau: 300 à 400g

Diluer simplement le Caparol dans l'eau et passer cette colle comme les précédentes. En raison de sa relative inertie, le Caparol convient plus particulièrement à l'encollage des papiers, des panneaux et des supports rigides. On obtiendra jamais la même tension avec du Caparol qu'avec une colle de peau.

L'enduction

Généralités:

L' enduit a pour vocation d'isoler la couleur du support. Il en modifie le pouvoir absorbant ainsi que l'état de surface.
On le compose généralement d'un liant (huile ou colle), d'une charge (matière inerte: craie, plâtre, kaolin) et d'un colorant. On peut également, danss le cas de recherches plus personnelles, y adjoindre des sables, de la sciure de bois ou tout autre adjuvant qui auront pour effet d'en modifier la texture et les qualités d'absortion.

Le Gesso:

Vous avez à votre disposition une méthode moderne et très simple pour réaliser des fonds d'impression universels, convenant aussi bien à la peinture à l'huile qu'aux couleurs à l'eau (gouaches et acryliques).
Pour cela, il ne vous faudra qu'un seul produit, qui se trouve tout prêt dans le commerce: le Gesso.
Bien que son nom s'inspire du latin gypsum (mélange de plâtre et de colle), ce primaire universel a maintenant une composition tout à fait différente.
Le Gesso s'emploie de la manière suivante: porté à la consistance désirée avec une quantité d'eau idoine et bien brassé, on l'applique en deux fois (en long et en travers), avec un séchage intermédiaire, à l'aide d'une brosse plate, d'un rouleau ou d'une amasette.
Avant le séchage on reteend un peu la toile à l'aide des clavettes. La seconde couche sera légèrement poncée, après séchage, avec du pumitif ou de la toile émeri.
Pour être tout à fait sûr de la qualité des toiles vendues dans le commerce, on peut reprendre ces toiles, tendues ou non sur un chassis, en les ponçant légèrement au papier de verre fin et en dégraissant la surface avec une solution amoniaquée. On laisse sécher et on étale deux fines couches de Gesso ayant la consistance nécessaire par applications croisées. Ce genre de précaution est de nature à éviter les déceptions étant donné le grand nombre de toiles douteuses qui envahissent le marché.

Médiums à peindre

Les médiums sont des diluants à base de résines qui permettent de superposer des couches de peinture plus rapidement et sans détremper les dessous. Ils assurent aussi un meilleur séchage à coeur, augmentent la souplesse du film pictural dans le temps et retardent ainsi l'apparition des craquelures.
Grâce aux différentes recettes les peintres pourront améliorer ou diminuer les temps de prise, modifier le modelé, le touché et réguler la brillance et la transparence de leur travail.
Attention, à l'huile, ne jamais peindre trop maigre (dilution aux solvants à la place des médiums). Au moment du vernissage, le vernis définitif fusionnera avec la couche picturale, ce qui rendra impossible tout dévernissage et toute restauration futurs.

LES MEDIUMS LIQUIDES :

* Médium à peindre incolore (810), résine cétonique, huile cuite, essence de térébenthine. Prise très rapide (environ 1h), augmente la transparence et la brillance des couleurs.

* Médium à peindre JG VIBERT (1252), résine cétonique et acrylique, huile d'oeillette , essence de pétrole. Prise très lente, film transparent et satiné.

* Médium à l'oeuf Xavier de Langlais (1177), émulsion huile et oeuf, dilution à l'eau. Aspect mat : 8 à 10 gouttes par noix de couleur (2cm3). Aspect brillant : 4 à 5 gouttes par noix de couleur.

* Médium siccatif Flamand (1184), résine Copal, huile de lin, essence de térébenthine. Recette ancienne de peintres flamands, augmente la brillance et la transparence des couleurs (vitrifie), idéal pour les glacis. Prise rapide (2h).

* Médium siccatif Harlem Duroziez (804), résine formo-phénollique, huile de lin, essence de pétrole. Augmente brillance et transparence des glacis. Sa prise en 1/2 journée permet des superpositions rapides dans le frais. Attendre 3 jours de séchage pour appliquer les glacis.

LES MEDIUMS EN PÂTE :

* Médium Flamand (sans plomb), résine Mastic, huile de lin, essence d'Aspic, siccatif au cobalt-zirconium. Gel à peindre le plus employé pour les glacis. Prise rapide (2h), thixotrope (se durcit au repos). Très brillant et transparent, offre une grande précision et profondeur de touche.

* Médium Vénitien (sans plomb), cire d'abeille, huile de lin, essence d'Aspic, siccatif au cobalt-zirconium. Gel à peindre très onctueux qui permet de peindre "à la touche" à la manière des Impressionnistes. Arrondit la trace du pinceau ou du couteau. Prise très rapide (1h), aspect mat-satiné.

* Médium d'empâtement (2101), émulsion de médium Flamand avec eau et charge opaque. Gel de structure à consistance ferme qui augmente la texture de la pâte, permettant de réaliser des empâtements qui ne s'affaissent pas. Pour des couches épaisses (5 mm maxi), il est indispensable d'assouplir ce médium avec 20% de médium Flamand.

* Médium siccatif (1185), résine cétonique, silice, huile de lin, essence de térébenthine, siccatifs. Rétient la touche de l'applicateur, brillant et transparent, à prise rapide (1h).

LES MEDIUMS POUR FINITIONS :

* Médium Laque (1189), médium sans résine à base d'huile cuite forte, très gras, pour la réalisation du glacis de finition. Se tend au séchage, donnant l'apparence d'une laque très brillante et transparente. S'utilise en couche très fine.

* Médium Cristal (1190), médium sans résine à base d'huile d'oeillette et de silice pour la réalisation de la dernière touche de peinture. Garde la trace de l'applicateur (prise instantanée). S'utilise en couche très fine.

Huiles à peindre

Les huiles entrent dans la composition de la peinture. Elles permettent de la diluer en la rendant plus grasse et plus lente à siccativer, afin de pouvoir travailler plus longtemps dans le frais. Il convient cependant de les utiliser pour les dernières couches picturales, afin de respecter la règle de toujours peindre "gras sur maigre".

* Huile de lin clarifiée : extraite de la graine de lin puis clarifiée naturellement par les rayons du soleil. C'est la plus siccative. Jaunit légèrement dans le temps.
* Huile de lin décolorée : obtenue artificiellement par l'action de terres naturelles. Mêmes propriétés que l'huile de lin clarifiée.
* Huile de lin polymérisée : très visqueuse, elle ne contient aucun oxyde métallique. Bonne siccativité et jaunit peu.
* Huile d'oeillette : extraite de la graine de pavot. Ne jaunit pas dans le temps, peu siccative.

Essences et diluants

Les essences servent à diluer les médiums et la peinture pour la réalisation des 1ères couches. Ensuite, il faut diminuer la quantité de solvant, dans le respect de la règle de toujours peindre "gras sur maigre".
Attention : en peinture à l'huile, il ne faut jamais peindre trop maigre (dilution avec trop de solvant à la place des médiums) : au moment du vernissage (même après 6 mois à 1 an), le vernis définitif fusionnera avec la couche picturale, risque lourd de conséquence, tout dévernissage et restauration futurs devenant impossibles à opérer.

LES DILUANTS LEFRANC & BOURGEOIS :

* Essence de térébenthine, assez volatile
* Essence d'Aspic, peu volatile

Ces essences végétales sont obtenues par distillation, soit directement à partir de diverses plantes, notamment la lavande (essence d'aspic), soit par l'intermédiaire de la germe produite par certains connifères comme le pin maritime (essence de térébenthine).

* Essence de pétrole, très volatile, donne un aspect mat, appelé aussi White Spirit
* Huile essentielle de pétrole : se rapproche plus de la nature d'une essence que d'une huile. Peu volatile, elle permet de travailler plus longtemps dans le frais (comme l'essence d'Aspic).
Ces essences minérales sont toutes dérivées du pétrole, et diffèrent les unes des autres par leur pureté plus ou moins grande et par le dégré de volatilité.

* Liquide à nettoyer les brosses : diluant très puissant en complément de l'essence de pétrole, pour le nettoyage des outils. Ne pas mélanger avec les couleurs à l'huile.

Siccatifs

Les siccatifs ont 2 fonctions :
1°/ Dans des peintures épaisses, ils permettent d'augmenter artificiellement la siccativité des couleurs dites "peu siccatives" (celles qui restent collantes après 10 jours d'application, c'est le cas des rouges à base de pigments quinacridone, noir d'ivoire). Attention, les peintures de fabricants contiennent déjà du siccatif, il ne faut pas dépasser la dose d'1 goutte de siccatif pour 1 noix de couleur (2 cm3 environ). Une addition excessive de siccatif pouvant produire l'effet inverse et faire craqueler prématurément le tableau.
2°/ Pour les artistes qui fabriquent eux-même leurs couleurs, les siccatifs sont des additifs indispensables (en addition avec l'huile) pour réguler la siccativité des pigments entre eux. Dans le temps, les couches entre elles auront une dureté équivalente et le film pictural plus homogène.

A partir du 30 juillet 2002, date de changement des lois européennes sur l'étiquetage et la vente de produits dangereux, le siccatif au plomb a été remplacé par un siccatif au zirconium beaucoup moins dangereux et tout aussi efficace.

LES SICCATIFS LEFRANC & BOURGEOIS :

* Siccatif de Courtrai blanc (au zirconium)
* Siccatif de Courtrai brun, le plus puissant (au zirconium et au manganèse)

Vernis à retoucher

Le vernis à retoucher sert à faire disparaître localement les embus (zones plus mates d'un tableau, dûes à l'absorption de la résine et/ou de l'huile par les couches inférieures).
Il est aussi indispensable pour reprendre une peinture ancienne qui a séché, afin d'assurer une liaison entre l'ancienne et la nouvelle couche de peinture.
C'est également un vernis provisoire en attendant le passage d'un vernis de finition.
Attention : ne jamais vernir définitivement une peinture à l'huile avant 6 mois à 1 an.
Ce risque est lourd de conséquence car tout dévernissage et restauration futurs deviendront impossibles à opérer.

* Vernis à retoucher surfin (1188), résine acrylique, essence de pétrole.
Extrait sec : 17%.

* Vernis à retoucher J.G. VIBERT (1253), résine acrylique, cétonique, essence de pétrole. Le plus riche en résine (25% d'extrait sec après séchage)

Vernis définitifs

Le rôle des vernis définitifs est de protéger efficacement les oeuvres contre la poussière, les fumées, les éraflures, les agents atmosphériques...
Ils servent également à conférer un aspect brillant ou satiné uniforme à vos oeuvres.
Attention : ne jamais vernir une peinture à l'huile avant 6 mois à 1 an, pour ne pas faire fusionner ensemble le vernis et la peinture. Ce risque est lourd de conséquence car tout dévernissage et restauration futurs deviendront impossibles à opérer.

LES VERNIS BRILLANTS :
* Vernis ANTI-UV : un nouveau vernis liquide pour huile. De formulation récente, il enraye l'action destructrice des rayons Ultra-violet en absorbant leur énergie. Ainsi, les pigments et les liants sont mieux protégés dans le temps. Malgré cela, il est déconseillé d'exposer de manière permanente en plein soleil toute oeuvre d'art, sans devoir la revernir tous les ans avec ce vernis.

* Vernis à tableau J.G. VIBERT (1251), à base de résine acrylique et cétonique, essence de pétrole et d'Aspic. Brillant (33% d'extrait sec), non jaunissant, réversible.

* Vernis à tableaux surfin (1186), à base de résine acrylique, essence de pétrole et de térébenthine. Un peu moins brillant que le 1251 (23% d'extrait sec), non jaunissant, réversible.

* Vernis à tableau à séchage rapide (829), résine cétonique, essence de pétrole. Brillant (30% d'extrait sec), non jaunissant, réversible.

* Vernis Dammar surfin (1859), recette à base de résine Dammar et d'huile de lin, essence de térébenthine. Très brillant (40% d'extrait sec).

* Vernis cristal au Mastic pur (1187), composé uniquement de résine mastic, originaire de Grèce, pure et pâle, mise en solution dans l'essence de térébenthine. Très brillant (37% d'extrait sec).

* Vernis Copal à tableaux (1185), sa composition est très proche des vernis au copal des anciens maîtres : résine copal dure, huile de lin cuite et essence de térébenthine. Très brillant (50% d'extrait sec), excellente protection contre l'humidité. C'est le seul vernis qui est irréversible

* Vernis isolant (819) se passe en 1er vernis dans la technique du double-vernissage. A base de résine acrylique diluée dans de l'alcool, séchage instantané. C'est le seul vernis qui ne se dilue pas aux solvants traditionnels (térébenthine, pétrole). Il sert à re-nourrir en liant la couche picturale et d'empêcher toute détrempe inférieure au passage du vernis définitif.

LES VERNIS MATS / SATINES :
De part sa composition grasse (donc brillante par nature), la peinture à l'huile se prête mal à la recherche de matité. De meilleurs résultats s'obtiennent en procédant à un double vernissage : passer d'abord un vernis brillant (ou le vernis isolant), puis le vernis mat.
Les agents matants des vernis ci-dessous ont tendance à se déposer au fond du flacon; dans ce cas, il faut tiédir le vernis au bain-Marie et remettre en dispersion les particules à l'aide d'une bille plongée dans le flacon que l'on agite.

* Vernis satiné (811), résine acrylique et cétonique, huile de lin, agent matant (silice), essence de pétrole. Satiné (24% d'extrait sec), non jaunissant.

* Vernis blanc mat (1991), à base de cire et résine Dammar, essence de térébenthine. Peut se mélanger au vernis Dammar, pour diminuer le degré de matité. 33% d'extrait sec : le plus mat.

* Vernis acrylique mat à tableaux (828), résine acrylique, agent matant (silice), essence de térébenthine. Non jaunissant et mat (18% d'extrait sec). Peut se mélanger au vernis 1186 pour diminuer le degré de matité.

* Vernis Céronis (735) à base de cire d'abeilles, s'applique au pinceau et après 48 heures de séchage, frotter la surface du tableau avec une brosse douce et plate. Finition satinée.



Médiums

médium à peindre se compose le plus souvent de résines non jaunissantes, d'huiles atives et de solvents peu volatiles. Il sert à diluer une peinture sans la rendre maigre et peut utilisé à tous les stades du travail. Il a pour particularités entre autres :
: améliorer la coulée et la brillance de la peinture
e ne pas influencer le séchage normal de la peinture
e donner des couches de peinture plus durables et moins exposées aux fendillements dans les conditions d'application 'gras sur maigre')
le pouvoir être étendu d'essence de pétrole ou de térébenthine

rouve aussi un médium à séchage rapide. Celui-ci s'emploie de la même manière que la ité normale mais il sèche plus vite grâce à la présence de siccatifs et d'un solvant plus volatil. Quand la peinture ne doit pas montrer les traces du pinceau comme dans les p unies et pour les glacis, on peut faire appel à des médiums gras spéciaux tels c térébenthine de Venise et le médium Van Eyck. Ces médiums ont pour caractéristique
- d'effacer très largement les traces de pinceau
- d'améliorer le brillant de la peinture
- d'assurer une meilleure conservation de la peinture
- de ne s'employer que dans les derniers stades des travaux

La térébenthine de Venise à base de résine naturelle tend à jaunir et a une consistance ép qui gêne quelque peu sa mise en œuvre; le médium Van Eyck n'a pas ces inconvénie

Outre les médiums liquides, on trouve enocre des médiums pâteux (comme la pâte à pe Rembrandt) qui servent à réaliser des empâtements et des structures à relief, dans lesqu traces de pinceau jouent un rôle. Un mélange de la pâte à peindre avec la peinture à l'huil exemple dans la proportion d'un quart de peinture et trois quarts de pâte, reste sans effet p consistance. Le mélange permet d'exécuter en une seule fois des couches relative épaisses qui ne risquent pas de se rider. De plus, la peinture sèche plus vite mais elle pe peu de son brillant.

c. Siccatifs

Ces produits s'ajoutent à la peinture pour en accélérer le séchage mais favorisent, héla même coup son vieillissement. Leur emploi autrement qu'à dose très mesurée est déconseillé. Mélangés avec un médium, ils créent moins de risques. Ils sont plus ou r répandus dans le commerce sous la forme de siccatif clair, dit De Courtrai, et de siccatif f dit De Harlem. Le premier s'ajoute au maximum en doses de 2% et le second en doses de 1 la peinture. Jamais un siccatif ne doit être ajouté à des huiles et médiums qui en contiennen (huiles de lin cuite et médium à peindre séchant vite).

d. Diluants

Bien que la peinture à l'huile se dilue avec d'autres solvants, on utilise presque exclusive des essences de pétrole et de térébenthine. Ce dernier produit est obtenu par distillatio résines de certaines variétés de pin. l'essence de pétrole (essence minérale ou white spir une fraction incolore et volatile de la distillation du pétrole. Une peinture délayée à l'essen pétrole ne convient qu'aux premières couches car elle est maigre et risque de se fendille ne retient pas tellement les traces de pinceau.

e. Produits auxiliaires divers

1. Pâte à modeler

C'est une pâte blanche, aqueuse et du genre enduit, qui devient mate et opaque au séch Par sa consistance, elle permet d'exécuter des fonds en relief et cela, le plus souver couteau. Elle peut être peinte à l'huile une fois sèche. Son application n'est envisageab e ou des supports exempts de matières grasses (dégraisser les toiles de lin avec de la benzi



mieux, avec une solution ammoniaquée). En travaillant sur toile, on aura soin de na pas donner trop d'épaisseur à la couche car la toile pourrait se déformer sous le poids de la pâte.

2. Blanc de base (Underpainting white)
Peinture pâteuse blanche spécialement formulée pour donner du relief aux peintures à l'huile. Pour éviter les risques de rides qui pourraient résulter d'une superposition trop rapide d'épaisses couches de peinture à l'huile, on peut utiliser ce blanc de base pour exécuter en une fois la couche de fond assez vite sèche et superposable avec la peinture. Outre les effets empâtés et les reliefs, le produit s'emploie encore en mélange avec de l'essence de pétrole ou de térébenthine et un peu de couleur pour réaliser des couches d'impression maigres, absorbantes et vite sèches, qui acceptent très bien la peinture à l'huile.

Ses caractéristiques sont entre autres :
- adhérence assurée sur tous les matériaux compatibles pour la peinture à l'huile
- application tant au couteau qu'au pinceau
- brillant satiné après séchage
- diluable à l'essence de pétrole ou de térébenthine et au médium
- non jaunissant
- séchage rapide (superposable dans les 24-48 heures selon l'épaisseur des couches e conditions d'ambiance).

3. Rembrandt casein tempera binder
Les couleurs à la caséine ont connu une grande vogue jusqu'à l'avènement des couleu l'huile au milieu de 15e siècle. Ces couleurs se composent de pigments et d'un liant soit à b de jaune d'œuf, d'eau et d'huile, soit à base de caséine (produit aval du fromage), d'ea d'huile. La peinture est rendue plus ou moins grasse selon la qualité d'huile ajoutée. Loin d'a été détrônées par les peintures à l'huile, les couleurs à la caséine continuent d'être utili surtout pour préparer des fonds pour la peinture à l'huile. Elles se diluent avec de l'eau, sèc vite et procurent des couches maigres et mates bien absorbantes. Elles assurent aussi bonne adhérence sur les fonds préparés à l'huile de lin.
Du fait de leur conservation limitée (l'œuf et la caséine sont des produits organiques qu gâtent facilement) ces peintures perdent en intérêt. On trouve cependant à nouveau produits spéciaux avec lesquels on peut reproduire sans problème ces couleurs de forr ancienne, notamment le 'Rembrandt casein tempera binder' (liant pour peintures à la caséin Il s'agit d'une pâte présentée en tube que l'on mélange à fond sur la palette avec une coule l'huile de bonne qualité à l'aide de l'amassette et qui donne alors une peinture à la colle qu dilue avec de l'eau. Cette peinture ne doit s'appliquer qu'en couches très fines étant donn forte propension au fendillement.

Recettes

La formule ternaire des proportions d'essence proposées ci après se veut répondre aux exigences du principe "gras sur maigre", appliqué aux très théoriques phases d'exécution que sont l'"'ébauche", la "peinture à fond", et les "retouches".
Précisons que ces recettes n'ont qu'une valeur indicativeet, pourvu qu'il tienne compte de la nature des ingrédients et de leur compatibilité en mélange, l'artiste garde entière liberté de multiplier les combinaisons et de varier les dosages.

Pour une matière mate :

- Cire préparé : 10 g
  (10g de cire d'abeille pour
  100 g d'essence de térébenthine)
- Huile de lin crue : 100 g
- Siccatif de Courtrai : 2 g
- Essence de térébenthine : variable
  (600 g pour une ébauche,
  400 g pour une peinture à fond
  et 300 g pour des retouches)

Faire fondre la cire au bain-marie et, hors du feu, y adjoindre 15 g d'essence de térébenthine tiède (non compris dans les proportions de la recette) afin d'obtenir une pâte onctueuse, à laquelle sera incorporé le mélange d'huile, de siccatif et d'essence. On appréciera ce médium pour les tableau de grande taille, en général plus sensibles aux effets luisants de la lumière.

Pour une matière satinée :

- Huile de lin crue : 70 g
- Huile de lin cuite : 30 g
  (ou 30 g de vernis Dammar en solution à 25%)
- Essence de térébenthine : variable
  (600 g pour une ébauche,
  400 g pour une peinture à fond
  et 300 g pour des retouches-glacis)

Mélanger les ingrédients intimement à froid dans un flacon.

Pour une matière brillante :

- Huile de lin cuite : 60 g
- Térébenthine de Venise
  en solution commercialisée : 10 g
- Vernis copal
  du type siccatif de Harlem : 30g
- Essence de térébenthine : variable
  (600 g pour une ébauche,
  400 g pour une peinture à fond
  et 300 g pour des retouches-glacis)

Opérer selon la recette précédente. Ce médium est idéal pour les petits tableaux de facture précieuse.

Pour une matière brillante et transparente, le vernis-gel :

- Huile de lin cuite
  avec de la litharge (huile noire) : 50 g
- Vernis mastic (à 30%)
  à l'essence de térébenthine : 50 g

Mélanger intimement huile et vernis dans un petit flacon largement évasé. Très rapidement se forme une gelée, d'autant plus consistante que l'huile est siccative et le vernis plus chargé en résine. Si celle-ci ne fige pas d'une manière satisfaisante, augmenter légèrement la proportion de mastic. Fluide et ductile, cette gelée, ancienement connu sous le nom de "beurre des peintres", se prête merveilleusement au travail des grandes surfaces et des glacis, couran t sur la toile aussi aisément qu'une huile crue. A cele près que le vernis-gel possède la propriété de se figer aussitôt au contact de l'air, pour retrouver tout aussi vite la même facilité de mise en oeuvre.
Pour éviter qu'il ne s'oxyde, le conserver dans un flacon plein, bien bouché, à l'abris de l'air.

Pour un médium d'empâtement :

- Oeuf entier : 1 volume
- Vernis à retoucher : 1 volume
- Blanc de craie : 2 à 3 volumes
  (ou du plâtre, pour une matière plus granuleuse)

Préparer le liant en secouant énergiquement l'oeuf et le vernis dans un flacon. Y adjoindre ensuite la charge de craie et/ou de plâtre pour obtenir une pâte ni trop ferme ni trop coulante. On ne sera pas surpris de la voir pâlir et matifier au séchage, une simple application de vernis à retoucher en ranimera l'éclat.
Miscible aussi bien à l'eau qu'à l'huile, ce médium se prête également aux technique à tempéra. De prise rapide, mieux vaut le préparer à mesure des besoins.

LE PINCEAU POUR PEINTURE A L'HUILE.

Cézanne déclarait "Peinture et dessin se font en même temps". Il faut donc disposer de plusieurs pinceaux de formes et de qualité de poils différentes.

Pour choisir votre pinceau pour peinture à l'huile, vous devez prendre en compte trois critères:

- **la consistance de la peinture**: plus ou moins fluide pour réaliser glacis et empâtements.
- **la qualité du support**: finesse du grain de la toile.
- **la technique employée**: peinture en aplat ou précision de détails.

Il existe différentes formes de pinceaux pour peinture à l'huile.

- **pinceau plat** pour les fonds et les parties couvrantes
- **pinceauusébombé** pour une approche plus modulée
- **pinceaurond** pour les détails
- **brosse éventail** pour les fondus

Par ailleurs, vous avez le choix entre différentes qualités de poils:

- **soie de porc droite ou cambrée** pour la préparation des toiles, la pose des fonds t la mise en couleurs.
- **poils fins** (Martrette, Putois, Kevrin) ou extra-fins(Martre, Martre Kolinsky) pour superposer plusieurs couches de peinture ou effectuer des détails.

Les manches des pinceaux pour peinture à l'huile sont toujours plus longs. En peinture à l'huile, l'artiste est en effet plus éloigné de son support que ne l'est l'aquarelliste devant sa feuille.

Notre aperçu ci-dessous des mélanges les plus utilisés donne des nuances imitant au mieux couleurs de la nature.

Paysages

Ciels

- clairs : blanc de zinc + outremer ou cobalt (au besoin avec un peu d'ocre)
- sombres (jour) : blanc de zinc + outremer ou cobalt (foncé avec un peu de garance fonc ou sienne brûlée
- obscurs (nuit) : outremer + sienne brûlée

Nuages

- clairs : blanc de zinc + un peu d'ocre jaune (et de cobalt)
- sombres : bleu Rembrandt + garance (au besoin un peu d'ocre)

Plans d'eau

- clairs : outremer + blanc de zinc (au besoin un peu d'ocre ou noir d'ivoire
- sombres : comme le précédent mais peu de blanc (un grain de garance foncée et v émeraude)
- mer : verdir avec du jaune de cadmium citron

Feuillages

- parties claires : vert permanent clair + jaune de cadmium citron + ocre jaune
- parties foncées : vert permanent ou vert de vessie + rouge de cadmium + sienne brûlée ombre brûlée
- automnal (clair) : jaune de cadmium citron + ocre jaune (au besoin avec peu de rouge cadmium)
- automnal (foncé) : rouge de cadmium + sienne brûlée (au besoin avec ombre brûlée)

Troncs d'arbre

- parties claires : vert permanent + ocre jaune + sienne brûlée
- parties foncées : vert permanent ou vert de vessie + ocre jaune + ombre brûl (éventuellement avec peu de rouge de cadmium)

Chemins et sentiers

- parties claires : ocre jaune + blanc de zinc + ombre brûlée
- parties foncées : comme ci-dessus mais moins de blanc et plus de terre d'omb (éventuellement un peu d'outremer)

Portraits (carnation)

- tons clair : jaune de Naples clair ou rougeâtre (au besoin un peu de garance foncée, oc jaune et blanc de zinc)
- tons ombrés : ocre jaune, sienne brûlée ou ombre brûlée (au besoin peu d'outremer)

Chevelures

- blond : jaune de cadmium + ocre jaune + blanc de zinc
- châtain : ocre jaune + ombre brûlée (au besoin peu d'outremer
- brunes : ombre brûlée + sienne brûlée + noir + outremer foncé

Verre

Nuances déterminées par la couleur du fond. Corriger avec un peu d'outremer et (ou) de vert émeraude et réhausser avec du blanc de zinc.

Céramiques

Ocre jaune + ombre brûlée. Rehauts de blanc de zinc.

Fleurs et plantes

Comme le feuillage des paysages.

d. Réactions indésirables

Toutes les couleurs ou presque s'emploient et se mélangent sans précautions spéciales. La règle comporte cependant quelques exceptions que l'on a intérêt à connaître pour éviter les déceptions.

Blanc: Son emploi excessif dans les mélanges donne à la peinture un aspect farineux. Il est donc préférable d'employer une faible dose de blanc de zinc pour les mélanges et de blanc de titane pour les rehauts.

Noir: A moins d'avoir appris à force d'étude et d'exercice quels sont les risques découlant d'um emploi abusif du noir (y compris dans les mélanges), on fait mieux d'en limiter l'emploi au strict minimum, car il ternit assez rapidement le coloris général; d'ailleurs les partis noirs trop grands ou pesants s'imposent excessivement.

Bleu de Prusse: Le véritable bleu de Prusse (cyanure de fer) en mélange avec des peintures sulfureuses (comme les cadmiums) et des chromates peut former un voile blanchâtre en séchant. De tels mélanges sont à déconseiller. De même, les mélanges de bleu de Prusse véritable et de blanc de zinc sont peu sûrs à cause de leur très grande altérabilité à la lumière.
Remarque: Le bleu de Prusse dans les qualités pour l'étude est le plus souvent à base de pigments de phtalocyanure auxquels l'avertissement ci-dessus ne s'applique pas. Le nom de bleu de Prusse se complète alors de la mention phtalo.

Jaune et orangé de chrome: A moins que ce ne soit en parfaite connaissance de cause pour les petits partis opaques ou les couches de fond, l'emploi de ces couleurs à l'état pur est déconseillé à cause de leur sensibilité au soufre de l'atmosphère (voir également sous blanc de plomb, page 15).

Asphalte: Un beau brun transparent qui était toujours formulé initialement à partir de pigm bitumineux comme c'est encore le cas chez nombre de fabricants (dans l'assortir Rembrandt, il est à base de pigments non toxiques qui ne migrent pas et s'appelle alors *asp extra*. L'asphalte véritable sèche **très lentement**. Le pigment poursuit ses migrations jusqu couches superposées ou juxtaposées à moitié sèches et les assombrit d'une mai irréversible.
Une peinture transparente ne doit en aucun cas être appliquée en couches trop épaisses q rideraient au séchage.

Dans les mélanges de couleurs de solidités différentes, le résultat prend toujours le degré couleur la moins solide, c'est-à-dire :
+++ et +++ = +++
+++ et ++ = ++
+++ et + = +
+++ et blanc = +++
++ et + = +
++ et blanc = +
+ = à utiliser le moins possible.

H. La composition de la palette

Dans son enthousiasme, le débutant a tendance à se procurer d'emblée un trop grand nor de couleurs. Cela se comprend mais qu'il se rende compte alors que les arbres (cer assortiments comptent plus de cent couleurs) peuvent facilement cacher la forêt (une pa équilibrée). Les fabricants de couleurs à l'huile en ont conscience et proposent donc des b ou des coffrets avec une gamme de couleurs bien assorties, dont le nombre suffit normaler pour composer une palette réduite, plus propice à l'harmonie des œuvres réalisées.
L'un des fondements de l'art de la peinture est en effet l'habileté du peintre à composer nuances originales et ce n'est pas une palette surchargée de couleurs toutes prêtes qui inc le débutant à faire sienne cette habileté. D'ailleurs, il se rendra assez vite compte des coul qui manquent à son assortiment de base (c'est encore une affaire personnelle) et il pourra simplement en remplacer une au lieu d'en rajouter. Outre les couleurs de base, la palette comprendre plusieurs couleurs spéciales, choisies pour leurs qualités de transparenc d'opacité. Ce complément est indispensable si l'on veut varier les techniques dans une œuv L'aperçu ci-après donne un choix de couleurs et de nuances recommandées pour une prer palette. Il faut plusieurs nuances de chaque couleur.

Blancs

blanc de titane, blanc de zinc

Jaune

jaune cadmium citr. (véritable ou azo)

CHAPITRE IV

Techniques

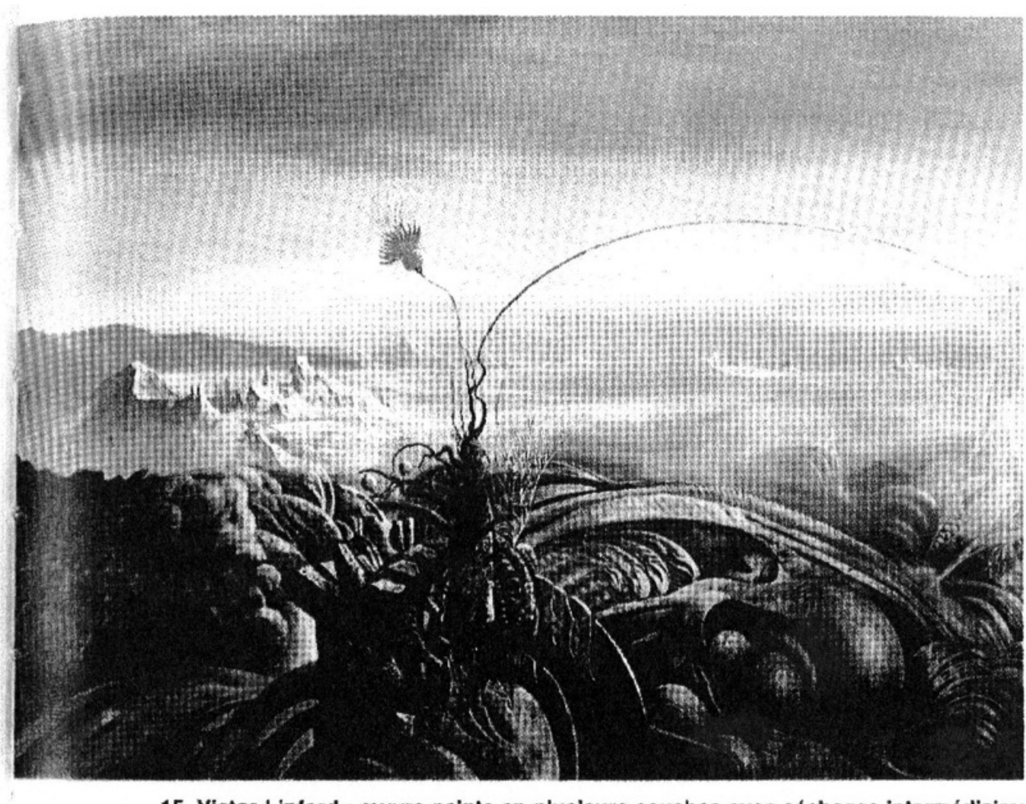
A. Techniques de base

a. Gras sur maigre (couches superposées)
Il arrive régulièrement que dans son enthousiasme le peintre oublie carrément la règle d'or, qui est de peindre toujours 'gras sur maigre'. Il risque ainsi d'être confronté avec des problèmes de craquelures dont les causes lui paraissent mystérieuses. Or, la bonne conservation d'une peinture à l'huile dépend en premier lieu de la qualité des matériaux et de leur mode d'application, c.à.d. d'aspects techniques tels que le genre de subjectile, sa qualité, celle de la peinture et des produits de dilution, les huiles et les médiums. Le résultat peut encore être influencé par l'épaisseur des différentes couches superposées et la durée de séchage observée à chaque fois. Tous ces préceptes pourraient faire peur au débutant s'il n'était qu'on peut les résumer à cette règle fondamentale, qui est de peindre toujours 'gras sur maigre'.

La première application de peinture délayée avec de l'essence de pétrole ou de térébenthine ne produit pas une couche uniforme, d'un seul tenant. Le séchage entraîne la formation d'un grand nombre de pores très fins qui confèrent une certaine capillarité au film de peinture, favorisant l'absorption du liant huileux de la couche suivante et réalisant du même coup l'accrochage de la couche superposée.
La première couche absorbe ainsi l'huile de la couche suivante, qui sera donc en définitive plus maigre. Or, si la couche superposée est fine, elle sèche plus facilement et risque de se craqueler si on ne la rend un peu plus grasse avec de l'huile ou du médium ou bien en diminuant un la quantité d'essence ajoutée. *Chacune des couches suivantes devra donc être rendue un peu plus grasse avec de l'huile ou du médium pour assurer la bonne adhérence de toutes, si bien que la dernière couche sera également la plus grasse.*

En résumant on peut dire que la construction d'une peinture est régie par les conditions ci-après:
1. le fond sera légèrement absorbant
2. la couche d'impression (mise en couleur) sera rendue maigre avec de l'essence de pétrole ou de térébenthine
3. les couches suivantes seront rendues de moins en moins maigres avec des doses croissantes d'huile ou de médium.

N.B.: Si les qualités pures d'huile de lin ou d'œillette peuvent rendre d'utiles services au niveau des couches intermédiaires, nous préférons cependant employer d'abord des médiums (à séchage normal ou rapide) et ne délayer avec de l'huile ou un médium gras qu'aux tout derniers



15. Victor Linford : œuvre peinte en plusieurs couches avec séchages intermédiaires

stades de l'œuvre. En effet, les huiles présentes dans les couches intermédiaires rendraient peinture déjà si grasse qu'on ne pourrait plus lui superposer valablement des couches moi grasses. Cela serait contraire à la règle de peindre gras sur maigre avec tout ce que ce implique.

b. Peinture à la détrempe (a la prima)
Dans la peinture par couches superposées, on applique les différentes couches chaque fois s la précédente presque sèche (appliquée en couches minces, la peinture à l'huile sera assez v sèche au toucher). La peinture à la détrempe consiste à poser les couleurs directement sur toile munie d'une ébauche au fusain et de les parfondre ensuite à même la toile avant de peind les nuances et de poser les accents. Cette méthode directe, spontanée, n'est cependant pas plus simple; elle exige une certaine adresse en dessin et en peinture. Bien que la règle d peindre gras sur maigre ne la concerne pas spécialement, le plus souvent on part quand-mên d'une couche de fond maigre pour obtenir une meilleure adhérence.

Gras sur maigre, la conduite de

Au cours de cette méthode, vous allez découvrir les multiples qualités de la viscosité de la peinture, de son épaisseur, de sa transparence, de son étalement en fonction de la façon dont elle a été posée.

Conduite de la matière

Règle :
pour que le **feuil*** de la peinture soit solide et non endommagé, il faut **peindre gras sur maigre**.

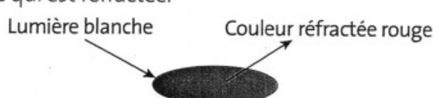
Ne pas respecter cette règle entraîne craquelures, écaillages et autres altérations de la matière.

Qualités de la matière

Pour obtenir une matière :
- **fluide,** utilisez des essences et des huiles.
- **moelleuse,** utilisez le siccatif flamand, l'essence d'aspic, le médium à peindre à la résine Dammar, le médium à l'œuf.
- **tirante :** peinture tirée en un film lisse, sans empâtement ni qualité typographique, utilisez de l'essence de térébenthine, du siccatif de Harlem, de la térébenthine de Venise.
- **amorphe* :** utilisez de l'essence de pétrole, mais elle fragilise le feuil. La matière **amorphe*** peut être considérée comme une faute technique car elle interdit les glacis.

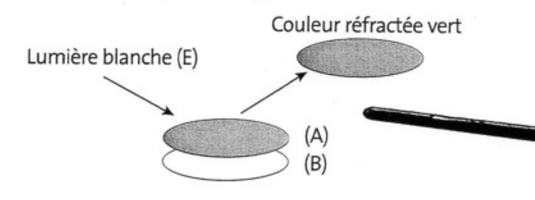
Mélange des couleurs

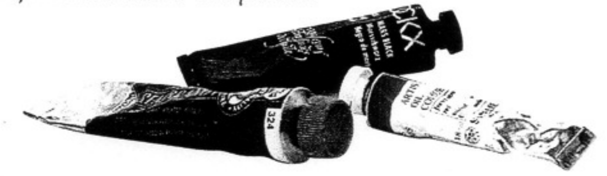
Comment fonctionne la peinture à l'huile ?
Principe fondamental : la source de lumière naturelle ou artificielle vient frapper une tache de couleur, toutes les longueurs d'ondes sont absorbées, sauf celle qui est réfractée.



Chaque couleur contredit les autres de sorte que, si on les mélange toutes, elles s'annulent pour former du gris sale.

Particularité de la peinture à l'huile : elle n'est pas opaque, mais translucide. Les couleurs du dessous influencent celles qui sont appliquées dessus.





Principe du glacis :
La lumière blanche du soleil (E) contient l'ensemble des couleurs – théorie newtonienne du prisme.
Si on superpose 2 matières colorantes, l'une translucide (A) sur une plus opaque (B), la lumière E est absorbée et transformée par A puis se réfracte sur B. Ainsi, la lumière réfractée est la somme des couleurs superposées A et B.
Cette opération effectuée avec du bleu et du jaune donne un vert très particulier obtenu par la somme des couleurs réfractées.

Pour que cette technique fonctionne complètement il est impératif que les couches successives, **les feuils,** laissent passer la lumière. Pour cela, il faut :

- introduire de la résine translucide – médium – dans la couche supérieure,
- mettre suffisamment d'huile dans la couche inférieure pour qu'elle réfracte correctement la lumière. Sinon, la pâte est amorphe ou bouchée, car elle empêche la réfraction.

Couleur physique et couleur organique

- La couleur physique est le phénomène décrit par les longueurs d'ondes (colorimétrie) : la somme des couleurs est la lumière blanche et le noir est l'absence de couleur.
- La couleur organique est un corps chimique qui agit par soustraction des couleurs : la somme des couleurs est le gris. Le blanc et le noir sont des couleurs « achromatiques ».

Si, en théorie physique, mélanger du bleu et du rouge donne du magenta, sur la palette du peintre, selon la quantité et la nature des couleurs (vermillon, carmin, outremer ou bleu de Prusse), on obtient du marron ou du noir.

Il faut donc distinguer le mélange optique et le mélange matériel des couleurs.

la matière



Palettes

Le mélange des couleurs s'effectue selon les règles générales qui lui sont propres :
rouge + bleu = pourpre, jaune + bleu = vert,
rouge + jaune = ocre orangé.

Il faut ranger soigneusement les couleurs sur la palette en séparant couleurs chaudes (jaune, orange, terres) et couleurs froides (vert, bleu, violet).

Organisation de la palette
L'organisation de la palette est une des bases du métier car elle doit permettre de retrouver n'importe quelle couleur.

On distingue :

• **la palette de coloriste :**
Les couleurs chaudes sont en haut du pouce, les couleurs froides en bas.

• **la palette de valoriste :**
Il y a uniquement les couleurs chaudes en haut du pouce.

Quelques règles simples à respecter pour peindre proprement :

1 - mélangez la couleur sur la palette avec le pinceau ou le couteau à peindre
2 - réfléchissez avant de poser la couleur
3 - réfléchissez pour chaque touche à effectuer
4 - pour une touche, posez la couleur sur la toile et laissez-la sécher
5 - appliquez franchement la couleur
6 - ne **fatiguez*** pas la pâte
7 - ne **rabattez*** pas la couleur
8 - une fois la couleur posée, n'y touchez plus

Temps de séchage : une école de patience

La peinture à l'huile **ne sèche pas avec la chaleur mais en s'oxydant**. Il faut compter 2 à 3 jours minimum de temps de séchage partiel. Ce sont l'épaisseur de la couche et la quantité d'huile utilisée qui interviennent dans le temps de séchage : plus la peinture est épaisse plus il est long.

Il faut compter entre **6 mois** – temps minimum – et **1 an.**

On dit qu'on travaille « dans le frais », le demi-frais ou le sec selon que la peinture est fraîche, sèche en surface ou complètement sèche.
Il est important de le noter car en dépend, bien sûr, le temps de séchage.

Siccatif et vernis final

Pour accélérer le temps de séchage, on peut utiliser des accélérateurs : les siccatifs. Nous ne les recommandons pas car ils doivent être employés avec une grande prudence, sinon ils fragilisent la peinture et la rendent cassante.
En revanche, pour protéger un tableau à la fin du travail on peut le vernir. On ne le fera qu'après 6 mois minimum de séchage avec du vernis mat ou brillant.

La grille, mode d'emploi

Pour réaliser correctement les exercices proposés, il faut recopier le quadrillage sur le support à la règle et au fusain.

Autre solution :
fixez sur le côté de la toile une punaise tous les 10 centimètres, puis lacez sur la face une longue ficelle, sans la couper, de manière à réaliser une grille que vous pourrez démonter ou remonter à votre guise.



Il faut travailler dans **un lieu bien ventilé,** les solvants et les diluants étant des produits toxiques. **Bien lire les conseils d'utilisation marqués sur chaque produit.**

Vocabulaire technique

Amorphe : la pâte est amorphe quand elle est « bouchée » et empêche la réfraction de la lumière. C'est une pâte terne.

Barbouiller (langage technique des peintres) : réaliser un fond avec rapidité, car il ne doit pas être lisse. Le barbouilleur est un assistant qui prépare les fonds pour l'artiste peintre.

Casser la couleur : cf. rabattre la couleur

Couleur aquarellé : couleur très transparente, souvent diluée avec beaucoup de médium liquide.

Couleur complémentaire : on appelle couleur secondaire la somme de 2 couleurs primaires (vert, orange, pourpre). Une couleur secondaire est la complémentaire de la primaire restante : le vert (jaune + bleu), par exemple, est la complémentaire du rouge.

Couleur primaire : on appelle couleurs primaires ou « fonctionnelles » les couleurs qui ne peuvent être crées par aucun mélange : bleu, jaune, rouge.

Couleur pure : couleur sans mélange à colorant unique, elle s'oppose à la couleur composée. Celle-ci, obtenue par mélange (orange = rouge + jaune) sera moins intense que la couleur pure orange.

Couper la couleur : mélanger une couleur à une autre.

Dégrader la couleur : c'est adjoindre du blanc à une couleur.

Embourbée : texture trop épaisse qui contient la boue grasse et huileuse des dépôts.

Embourber : faute technique qui consiste à avoir de la boue huileuse dans la peinture à cause du dépôt qui se forme après chaque nettoyage et qui reste dans les poils du pinceau.

Embu : c'est une faute technique qui fait que la peinture est absorbée par un fond trop maigre.

Embuée : la texture est embuée quand elle est épaisse mais pas assez grasse. L'huile quitte la surface qui devient mate. La réfraction de la lumière est alors perturbée.

Empâtement : c'est l'application abondante et épaisse de la peinture, c'est un amas de pâte plus ou moins important à un endroit donné. On se sert de cette technique pour obtenir des tons très francs, très vifs.

Fatiguer la couleur : quand on malaxe trop la pâte sur le tableau, la couleur perd de sa fraîcheur.

Feuil : c'est ce qui constitue la matière de l'application ou des applications de peinture, il peut donc être constitué d'une ou de plusieurs couches (préparatoire, intermédiaire, finition).

Frottis : technique qui permet de laisser apparaître les couleurs des couches du dessous autrement que par transparence. Elle consiste à laisser l'empreinte des poils du pinceau contenant une matière fluide et s'exécute avec des brosses plates. Pour le geste, frotter doucement sur la toile avec une brosse un peu rêche.

Glacis : peinture colorée mais destinée à rester transparente, de manière à ne pas recouvrir un fond, mais à en changer simplement la teinte.

Grisaille : peinture en lavis en noir et blanc, utilisant toute la gamme des gris et que l'on exécute pour les esquisses des tableaux en jus légers (pour mettre les formes en place).

Jus : c'est une peinture très diluée, très peu chargée de couleur. On emploie les jus pour les dessous les couches finales étant plus épaisses.

Passage : c'est la transition d'une teinte à une autre, le passage peut être estompé ou franc. Ce sont les passages qui donnent leur forme aux contours et au tableau en général.

Monter en pâte : c'est appliquer une succession de couches de peinture.

Passage : c'est la transition d'une teinte à une autre, le passage peut être estompé ou franc. Ce sont les passages qui donnent leur forme aux contours et au tableau en général.

Rabattre la couleur : c'est affaiblir l'intensité d'une couleur en y adjoignant du noir ou une teinte foncée.

Rehaut : Ce procédé consiste, par des touches claires ou foncées, à accentuer la forme et à donner du relief au dessin.

Reprendre dans le frais : c'est lorsqu'on reprend une partie du tableau, alors que la peinture est encore fraîche, n'a pas totalement séché.

Rompre la couleur : introduire dans une couleur une autre couleur.

Sali : quand le pinceau qui contenait une autre couleur, souvent du gris, fait apparaître un gris sale sur la couleur.

Salissure : si le pinceau a gardé un peu d'une ancienne couleur, il salit la nouvelle.

Siccatif : qui accélère le temps de séchage.